Matheus TREVIZAM

Du comique ou de la dramaticité aux dialogues « champêtres » de Varron et de Cicéron ?

Notice biographique
Matheus Trevizam, diplômé ès Lettres par l'UNICAMP (Campinas - SP, Brésil), est depuis 2006 professeur de Langue et Littérature latines à la Faculté de Lettres de l'Universidade Federal de Minas Gerais, à Belo Horizonte - Brésil où il enseigne le latin et la littérature ancienne et où il oriente des étudiants travaillant dans la recherche sur la culture, la langue et les lettres de la Rome ancienne. Matheus Trevizam s'intéresse à la poésie didactique romaine et à la littérature technique d'agriculture des époques républicaine et impériale. D'août 2011 à juillet 2012, il a séjourné à Paris en stage post-doctoral à l'Université de Paris IV - Sorbonne, sous la supervision scientifique de M. le Prof. Carlos Lévy.

Résumé
Dans ce travail nous nous proposons d'étudier la réalisation du dialogue dans les œuvres *Cato Maior* de Cicéron et *De re rustica* de Varron de Réate. En les étudiant, nous remarquons que les genres littéraires du dialogue et du théâtre présentent beaucoup de ressemblances significatives, ce qui permet de trouver dans ces deux ouvrages, d'une manière très spontanée, des caractéristiques propres à l'univers théâtral. Dans un premier temps, nous aborderons certains aspects généraux concernant ces caractéristiques théâtrales repérées dans les dialogues, comme par exemple la dramatisation ou bien la présence directe de gestes des personnages ; ensuite nous étudierons d'autres caractéristiques plus spécifiques telles que l'emploi de la terminologie théâtrale pour mentionner métaphoriquement les actions de l'homme. Cela dit, les deux textes étudiés présentent une dramaticité théâtrale particulière. Ainsi, la première œuvre citée nous laisse voir une dramaticité dans un sens général ou philosophique tandis que la seconde est pleine de sens comique.

Abstract
In this work, we propose to study the realization of the dialogic genre in the books *Cato Maior*, of Cicero, and *De re rustica*, of Varro of Reate. By their studies, we note that the genres of dialogue and drama have many important similarities, allowing us to find in both works, in a very spontaneous way, specific features of the theatrical world. Firstly, we discuss some general aspects related to theatrical features as found in these dialogues, like the dramatic presentation, or the presence of characters' direct actions. Secondly,

we focus on more specific features, like the use of theatrical terminology in metaphorical reference to human actions. Having stated this, we note that both texts have a particular theatrical configuration. This way, the first work makes us feel a dramatic presentation in a general, or even philosophical sense, while the second text is full of comic meanings.

Mots-clés : dialogue – genre littéraire – Varron – Cicéron – théâtre.
Keywords : dialogue – literary genre – Varro – Cicero – theatre.

Introduction

Parler de la présence d'éléments comiques ou dramatiques, à l'intérieur d'ouvrages comme le *De re rustica* de Varron et le *Cato Maior* de Cicéron, implique de dire quelques mots sur les rapports entre le genre du dialogue, auquel appartiennent les deux textes dont nous venons de faire mention, et l'univers du théâtre. Pour cela, remonter aux vieilles leçons de l'Aristote de la *Poétique* ne sera pas sans intérêt. Au début de la *Poétique*, en effet, le philosophe établit la distinction entre les arts selon leurs façons d'imiter les actions humaines : à côté des divers « moyens » et « objets » employés, il nous parle de deux « manières » imitatives (1448a, 3) ; la première correspond à raconter *indirectement*, sans que le narrateur délègue la parole à des personnages ; la deuxième, à présenter les personnages comme s'ils agissaient *directement*.

Au regard des « manières imitatives » aristotéliciennes, les dramaturges et les écrivains de ce qu'on appelle aujourd'hui les « dialogues » se comportent de façon semblable quand ils présentent au public des interactions fictives entre les hommes de façon « directe ». Cela inclut, bien sûr, de « faire parler » les personnages avec leurs mots propres, sans qu'il soit strictement nécessaire d'avoir recours au narrateur pour les rapporter. Quant aux théoriciens modernes de l'art du dialogue, sans doute à cause de semblables proximités entre l'un et l'autre genre de la littérature ancienne, nous nous rendons compte qu'ils ont même essayé d'établir des liens de « parenté » sur ce

terrain, en soulignant, peut-être, les « dettes » du dialogue envers la production dramatique antérieure[1].

Il nous faut aussi dire que, comme nous le savons, la terminologie littéraire spécifiquement destinée au commentaire dialogique a fini par proposer une catégorie de « dialogue *dramatique* », à côté de la catégorie de dialogue *mixte* et de dialogue *narratif* : les textes platoniciens où l'interaction entre les personnages est « brusquement » introduite, sans participation du narrateur, correspondent à la première catégorie ; à la deuxième, les textes qui, après avoir débuté sans un narrateur, finissent par favoriser l'introduction d'un récit au milieu de ce que disent les personnages du premier niveau représentatif ; dans la dernière, enfin, les dialogues sont toujours introduits, depuis le début, par le narrateur[2].

Avant l'exposé des éléments dramatiques et comiques, il est utile de rappeler que le *De re rustica*, avec le *Cato Maior* de Cicéron, n'appartient pas à l'espèce « socratique » du genre du dialogue, comme toute la production de Platon, mais à l'espèce « aristotélicienne », en principe représentée par les ouvrages dialoguées de ce philosophe (RUCH, 1958 : 31-43). Une fois mentionnées ces deux façons de construire des dialogues dans l'Antiquité, rien ne nous empêchera de reconnaître au cœur de ce genre littéraire ancien la représentation de personnages qui « parlent » directement avec leurs propres « voix » et sont, dans ce sens, déjà *dramatiques*, puisque imités « en agissant » (δρῶνται - *Poét*. 1448a).

Les éléments comiques et dramatiques dans le *De re rustica* de Varron et dans le *Cato Maior* de Cicéron

La lettre du *De re rustica* varronien invite le lecteur à regarder l'œuvre comme s'il s'agissait, dans quelque mesure,

[1] *Cf.* HIRZEL (1895), LABORDERIE (1978) et CLAY (1994 : 23-47).

[2] *Cf.* LAURENTI (1987 : 45) : « Diogene Laerzio III, 50 ricorda in proposito una distinzione d'una qualche utilità: ci sono dialoghi drammatici, dieghematici o narrativi o espositivi, e, infine, misti. »

d'un ouvrage théâtralisé (TREVIZAM, 2010 : 245 *sqq.*). Les termes *actus* (« acte ») et *pars* (« rôles ») aident à décrire ce que font les personnages dans quelques parties de l'ensemble: *actus*, donc, se trouve attesté en I, XXVI/ II, VI/ II, IX/ II, XI/ III, XI/ III, XII/ III, XIV/ III, XVI et III, XVII ; *pars* en II, VI/ II, XI et III, XIV.

Horace a employé le mot *actus* dans l'*Épitre aux Pisons* (v. 189-190), sans, pourtant, beaucoup expliquer ce terme de la dramaturgie ; des savants modernes ont proposé leurs explications. Pour BEARE, les anciens donnaient au concept un autre sens que les modernes: tandis que ceux-ci attribuent à « acte » le sens de chaque partie représentée par des acteurs d'une pièce de théâtre, et limitée par des moments *absolument vides* de toute performance, les anciens ne voyaient là que des parties bornées par des pauses *relatives* dans le spectacle, ce qui se passerait, par exemple, si au milieu on avait les chants du chœur (BEARE, 1948 : 49). Pierre GRIMAL semble comprendre le mot *actus*, appliqué au théâtre romain – malgré l'emploi, dont on vient de parler, par Varron et Horace –, comme l'imposition artificielle de certaines particularités des représentations théâtrales grecques sur une pratique artistique, en réalité, différente ; à son avis, quoique les pièces du répertoire de la *Néa* grecque fussent toujours « coupées en morceaux » par des chants choraux, les pièces de théâtre romaines n'auraient connu qu'une représentation « continue » sur la scène (GRIMAL, 1986 : 98-99). Florence DUPONT, à son tour, quoique partisane également de l'idée de l'inexistence des « actes » dans la comédie romaine, a souligné le rôle structurel des alternances entre *cantica* et *diuerbia* et de certaines unités réitérées qui s'identifient, de la façon la plus simple possible, avec une « entrée de rôle », un « duel », où s'affrontent deux personnages, et un monologue en *diuerbium* (DUPONT, 1999 : 136 *sqq.*).

Sans qu'on doive approfondir ces détails sur la mise-en-scène théâtrale dans la Rome antique, il nous semble toutefois clair que Varron, dans le contexte du *De re rustica*, donne au mot latin *actus* le sens d'une partie limitée de son exposé technique sur l'agronomie, et que cela vient de la terminologie théâtrale.

Le mot *pars*, à son tour, attesté, par exemple, dans Plaute (*Amphitruo*, v. 62), nous renvoie également à l'univers de la dramaturgie par un mécanisme métaphorique, puisque, dans chaque passage de son emploi que l'on vient de citer, il fait référence, en réalité, au rôle des personnages du dialogue – et non à une vraie pièce de théâtre ! –, personnages qui s'occupent de montrer à leurs interlocuteurs fictifs certains éléments en rapport avec les aspects techniques de la ruralité.

Selon ce que nous venons de dire sur ces dialogues rustiques jusqu'ici, nous croyons possible de proposer que Varron a bien voulu insérer l'ensemble de leurs contenus dans un « cadre » tout à fait évocateur d'un univers en rapport avec le monde extérieur du théâtre. La continuité des analyses, on l'espère, aidera encore à affiner cette idée et, aussi, à proposer spécifiquement des liens entre cet ouvrage et les caractéristiques de la *comédie* ancienne.

Le premier élément dramatique *général* visible par le lecteur de ces dialogues est ce qu'on appellera « l'ambiance », mais qui n'a pas seulement à voir avec l'espace physique du déroulement de chaque partie en soi circonscrite (en correspondance, dans le premier livre, avec le temple de la déesse *Tellus*) ; dans le deuxième, en raison d'une probable mutilation du texte, avec un lieu inconnu ; dans le troisième, avec la *Villa Publica* de Rome. En effet, des éléments comme les temps, le choix des sujets techniques et, même, les noms des personnages soigneusement choisis, dans leur ensemble, aident toujours à particulariser le sens.

La date du premier dialogue du *De re rustica* correspond au jour des *Feriae Sementiuae* de la fin de janvier, en l'honneur de Cérès et de Tellus ; les sujets techniques harmonieusement choisis sont ceux de l'agriculture, et les personnages – parmi lesquels se trouve aussi Varron – ont des noms comme *Fundanius* (*fundus* est un mot latin qui désigne la propriété rurale), *Stolo* (qui sert à nommer la pousse sortant d'une plante au niveau du sol), *Agrasius* et *Agrius* (*ager* évoque le « champ » de culture dans la langue de l'auteur). Pour le deuxième livre, comme on l'a déjà dit, on compte,

malheureusement, une lacune entre la fin du premier chapitre – en réalité, une sorte de *praelocutio* – et le début du suivant, ce qui nous empêche d'accéder aux indications spatiales : certaines propositions de Sylvie AGACHE, cependant, rendent possible peut-être de situer la date au 21 avril, jour des *Pariliae*[3]. La date, il nous faut le rappeler, serait en harmonie avec le sujet technique de cette partie des dialogues rustiques de Varron (l'élevage des brebis, des chevreaux, des bovins, des chevaux, des mulets *etc*.), puisque, ce jour-là, on fêtait les « Palès », déesses rustiques des Romains qui protégeaient les bergers et leurs troupeaux.

La date du troisième et dernier dialogue, enfin, correspond à un certain jour d'élection pour les édiles, sous un soleil très chaud qui nous fait penser à l'été à Rome. Quoique, dans ce cas, le jour choisi pour la mise en forme « théâtrale » n'ait en soi aucun élément en rapport avec le sujet traité dans ce livre, c'est à dire, la *uillatica pastio*, ou élevage de petits animaux (oiseaux, poissons, escargots...) aux environs des *uillae rusticae*, ses liens circonstanciels avec l'endroit de la *Villa Publica* permettent, dans une certaine mesure, de l'insérer dans l'ambiance rustique évoquée. Nous mentionnons le jeu de mots entre *uilla*, au sens rural, et le nom de l'endroit fictif du dialogue, comme si l'auteur avait voulu souligner la nature du thème par le choix d'une place qui, n'étant pas complètement en accord avec l'expérience rustique – car ici nous sommes, en vérité, devant une localisation urbaine –, fait allusion à la campagne par l'emploi même du mot *uilla*. De cette façon, le temps passé par les personnages dans un tel endroit et tout ce que l'on y fait pendant le déroulement du dialogue correspondent, dans le contexte, à des éléments métaphoriquement circonscrits dans un « enclos » rural.

[3] *Cf.* AGACHE (1998 : 217-218) : « Le livre II se passe un jour de fête, peut-être le jour des "*Pariliae*", fête qui correspond au jour anniversaire de Rome comme le précise Varron en II, 1, 9. Le livre s'articule autour d'un intermède, occasionné par l'arrivée tardive de Q. Lucienus, qui s'écrie, ne sachant pas où en est l'entretien, qu'il va s'empresser d'aller verser son amende aux Palès ».

Sur les noms successivement employés pour ces personnes qui interviennent dans chaque dialogue, et que nous pensons être l'élément le plus évident des mécanismes de constitution comique particularisés dans les trois livres, les commentateurs se sont depuis longtemps aperçus de leur accord *continu* avec les sujets de l'ouvrage (AGACHE, 1998 : 203 *sqq.*). Comme nous en avons donné les raisons pour le premier livre, dans le deuxième, à côté de Varron, partagent la « scène » de l'élevage des hommes nommés, par exemple *Vaccius* (à partir du mot latin *uacca*, la « vache »), *Equiculus* (à partir de *equus*, le « cheval ») et *Scrofa* (la « truie ») ; dans le dernier livre, on trouve, parmi d'autres, *Pauo* (le « paon ») et *Merula* (« le merle »). Dans le meilleur des cas, encore, comme cela se passe pour *Tremelius Scrofa*, le nom correspond exactement au rôle d'un certain personnage à l'intérieur des dialogues, car il semble « invité » à parler sur un sujet en fonction de sa dénomination même[4].

Dans l'histoire du théâtre en Occident, de pareils fonctionnements comiques nous renvoient à ce que la critique, parfois, a appelé *speaking names* [« noms parlants » (BARTON, 1990)], et qui se trouve attesté depuis la Vieille Comédie en Grèce : dans les *Nuages* d'Aristophane, le jeune amant des courses de chevaux, dont le père est désespéré à cause des dettes liées aux grosses dépenses de son fils, s'appelle Pheid*ipp*ides, à partir de racines qui comprennent *híppos* (« cheval » en grec). Aussi dans la comédie latine, surtout dans celle de Plaute, on pourrait compter les exemples, comme, par exemple, *Staphyla*, la vieille esclave de l'*Aulularia*, dont le nom laisse voir qu'elle aimait boire du vin, et *Gymnasium*, jeune fille

[4] *Cf.* Varron (2003 : 34-35) : « 'Mais qui donc ensuite va sortir d'un port italien pour traiter la question des porcins ? Scrofa, du reste, est le plus qualifié pour en parler, comme l'indique son surnom'. À quoi Tremellius : (...) 'Donc, qui veut avoir un bon troupeau de porcs doit choisir des bêtes premièrement d'âge convenable, deuxièmement d'aspect extérieur convenable (c'est à dire avec des membres gros, à l'exception des pieds et de la tête), la robe unie plutôt que tachetée'. » (livre II, V, 1, trad. HEURGON).

prostituée de la *Cistellaria*, qui savait offrir son corps aux « exercices physiques » des clients déshabillés.

L'ensemble de ces éléments, espace physique de chaque interaction fictive des dialogues, temps d'occurrence de ces entretiens, grands sujets techniques des livres successifs, groupes de noms en rapport avec l'agriculture, l'élevage ou la *uillatica pastio*, fait du *De re rustica* un ouvrage dont la ruralité est divisée trois fois dans tous les sens. Il s'agit là, nous l'avons dit ailleurs, de variations de « mise-en-scène » qu'on pourrait aussi trouver dans le « vrai » théâtre ancien, car, parmi les comédies de Plaute, il y a certaines pièces en rapport avec l'« atmosphère » du monde des courtisanes (*Cistellaria*, *Bacchides*, *Truculentus*...), d'autres qui relèvent d'une toute autre « atmosphère » (*Aulularia*, *Amphitruo*, *Menaechmi*... – TREVIZAM, 2010 : 233-234).

Deuxièmement, nous ne pouvons pas oublier qu'une partie significative de « l'humour » si souvent souligné par les critiques quand ils parlent de cet « étrange » ouvrage technique vient justement des jeux de mots que l'auteur aime faire. On a même essayé de diviser ces occurrences en certaines typologies, comme nous le montre un article spécialisé de Laughton (1978 : 105-111), mais, pour la finalité de ce texte, il nous suffit de rappeler que ce même procédé comique était usuel aussi dans la « vraie » comédie des anciens (TREVIZAM, 2010 : 244-245)[5] et de le présenter dans le *De re rustica*. Dans une partie illustrative du troisième livre, quand beaucoup d'interlocuteurs dont les noms ont des rapports avec l'univers de l'ornithologie – Cornelius *Merula*, Fircellius *Pauo*, Minucius *Pica* et Petronius *Passer* – se trouvent déjà réunis pour discuter des sujets de la *uillatica pastio* aux côtés d'Appius Claudius, Axius lui pose cette question assez drôle : « Veux-tu nous accueillir dans ta volière, où tu es assis au milieu des oiseaux ? » (VARRON, 1997 : 4)[6]. Dans ce cas, il est clair que le dernier arrivé profite de l'étrange situation fictive

[5] *Cf.* PLAUTE (2004 : 312), apud *Aulularia*, v. 637.

[6] *Cf. De re rustica*, livre III, II, 2 (trad. GUIRAUD).

de la rencontre avec ces « oiseaux » pour mettre en évidence leurs liens avec l'univers technique dont il est question dans cette partie du dialogue. Cet effet de sens, qui a ses fondements dans l'emploi évident d'*aues*, connaît encore, comme on le voit, une dérivation lorsque Axius dit « volière » (*ornithon*), parce que, maintenant, non seulement les hommes sont assimilés à des volatiles, mais leur lieu de repos – les bancs de la *Villa Publica* de Rome – a des connotations rustiques précises et humoristiques.

D'une façon analogue à ce qu'on a fait pour le *De re rustica*, nous essaierons, pour le *Cato Maior*, de trouver dans le texte des évidences qui nous permettent de proposer des analogies entre ce qu'on lit dans ce dialogue et certains éléments dramatiques. Tout d'abord, il nous faut établir des différences générales entre celui-ci et le *De re rustica*, afin de pouvoir bien définir le terrain sur lequel on « se promène » dans le cas présent.

Comme ici le Vieux Caton parle presque seul (COLEMAN-NORTON, 1948 : 211), nous ne trouvons rien de semblable au déploiement des personnages, dans le *De re rustica*, avec leurs tâches particulières d'expliquer chacun un sujet concernant les techniques rurales. De même, Caton ne parle pas *toujours* des sujets sur la ruralité, puisque, comme nous le savons, ce dialogue n'est pas un ouvrage technique sur l'agriculture ou l'élevage, mais une défense philosophique de la vieillesse contre les reproches qu'on lui fait en l'identifiant à une époque de la vie assimilée au manque d'activité, de vigueur, de plaisir et, enfin, en la voyant comme un triste prélude à la mort (PARKIN, 2003 : 64-65).

En outre, ce qui est le plus important, peut-être, c'est qu'il nous semble peu approprié de parler de la présence du comique dans cet ouvrage, car, contrairement à l'esprit de l'autre texte que nous venons de commenter, où presque tout n'était que sourire, le *Cato Maior* présente au lecteur un spectacle plus sage. La participation même d'une figure historique comme Caton fait qu'on peut associer à l'ouvrage l'*éthos* d'une certaine rigueur morale, même si le protagoniste a

fait l'objet, cette fois, d'un important adoucissement de caractère par rapport aux informations qui nous sont donnés par d'autres témoignages (AGACHE, 1980 : 71-107). À son tour, les efforts de Cicéron pour rendre supportable l'idée de vieillir, ce qu'il fait, dans la fiction du dialogue, par l'instruction exemplaire de Caton aux jeunes Laelius et Scipion Aemilianus, impliquent déjà, à notre avis, de la gravité: comment pourrait-on faire la défense d'une certaine condition humaine, malgré les mauvaises impressions de la plupart des hommes, si, dans une certaine mesure, on se moquait ou faisait des plaisanteries sur ce dont on parle? Il faut rappeler, d'ailleurs, que les préceptes aristotéliciens sur le comique empêchaient la projection du rire sur tout ce qui pouvait susciter l'horreur ou la *douleur*, parce que, selon les règles de la *Poétique*, on ne savait pas rire sainement du crime ou de la chute dans le complet malheur d'un homme dépourvu de perversité (*Poét*. 1449a). Cela explique que Cicéron n'ait pas pu, dans ce petit ouvrage philosophique, nous proposer des images de la vieillesse qui tournent en dérision ses faiblesses et ses limitations.

Mais le *Cato Maior* évoque parfois le thème selon lequel la vie est une pièce de théâtre. Parmi les morceaux de l'ouvrage dans lesquels nous voyons des allusions théâtrales sur les actes des hommes – les paragraphes 5, 48, 64, 70 et 85 –, surtout le premier et les trois derniers ont de l'importance pour les questions ici traitées. Le deuxième passage (48) correspond, par sa lettre, à l'image de l'homme *spectateur* des actes d'autrui, et non *acteur*. Cette fois-ci, le personnage de Caton fait allusion aux plaisirs qu'éprouvent ceux qui voient le célèbre acteur L. Ambiuius Turpio de près ou *de loin*, lorsqu'ils sont assis aux derniers rangs du théâtre. À son avis, ceux-ci, qu'il compare aux vieillards parce que leurs plaisirs, quoique non absents, sont plus modérés que ceux des hommes des premiers rangs, éprouvent aussi de la joie devant le jeu de cet acteur.

Dans le paragraphe 5, Caton propose l'idée de l'accord et de la confiance en la Nature, qui est le « poète » dont la vie humaine est l'ouvrage, quand elle écrit le dernier « acte » (*actus*) de notre existence : si cet artiste a si bien travaillé au début et au

milieu, on ne peut croire que, comme le travail d'un mauvais écrivain, la fin reste si mal construite. Dans le paragraphe 64, des spectateurs deviennent « acteurs » dans une anecdote racontée par Caton : il s'agit de l'histoire d'un vieil homme que ses concitoyens n'avaient pas accueilli dans le théâtre d'Athènes, et que les ambassadeurs lacédémoniens ont fait asseoir aux places réservées aux autorités d'État. En raison de ce geste noble, ces hommes de Lacédémone, pays très réputé dans l'Antiquité pour le respect envers les plus âgés, ont été applaudis. Le passage suivant (70) est inséré dans une partie du dialogue où le protagoniste fait la défense de la valeur de la vertu à n'importe quel moment de la vie se trouve le sage: si le jeune homme peu savant, donc, se croit plus heureux qu'un vieillard parce qu'il espère vivre encore longtemps, ceci ne lui donne pas pour autant un motif de se réjouir. En effet, nous explique Caton, *personne* n'est assuré de la durée future de sa vie ; en outre, pour qu'un acteur ait du succès dans une pièce, il n'est absolument pas nécessaire qu'il y soit présent jusqu'aux derniers applaudissements. Le dernier morceau dont on parle (85), enfin, est identifié dans la partie du texte, presque à la fin, où l'auteur montre la vieillesse comme « scène finale dans le drame de la vie (*fabula aetatis*) ». On le voit, la position de ce morceau contribue à le faire ressortir et, ainsi, à mettre en évidence l'importance des métaphores théâtrales pour Cicéron, à l'intérieur de cet ouvrage[7].

De toute façon, le théâtre a été, comme le montrent les exemples que nous venons de citer, une source significative pour l'intégration conceptuelle des dialogues philosophiques de Cicéron. Dans le cas de cet ouvrage, il faut ajouter que cet emploi correspond au *topos* du *theatrum mundi*, très répandu dans la littérature ancienne depuis, au moins, les dialogues de Platon (CARDOSO, 2010 : 44), avec des répercussions dans la

[7] Ce n'est pas la première fois que Cicéron emploie des métaphores dramatiques pour décrire les attitudes humaines : dans un important passage du *De officiis*, en vérité (I, 107-116), il parle de quatre *personae* dont se revêtent tous les hommes dans leurs vies, en réponse aux théories du stoïcien Panaetius (SORABJI, 2008 : 22 et LEVY, 2006 : 45-58).

pensée stoïcienne (ou cynique – LÉVY, 2006 : 52) et même dans *Les vies des Césars* de Suétone[8], et que, en ce qui le concerne, les métaphores théâtrales décrivent *l'ensemble de l'existence humaine*. Autrement dit, tout ce qu'on fait peut être décrit par ce *topos*, car son sens a des rapports avec l'idée d'un rôle de l'homme, de la naissance jusqu'à la mort.

En raison de cette généralité des métaphores théâtrales dans le dialogue, nous devons obligatoirement nous interroger sur leur importance pour le contexte même de l'ouvrage. Sur ce sujet, nous croyons essentiel que celui-ci soit le texte de Cicéron où le *topos* du *theatrum mundi* se trouve le plus souvent: nous venons de le dire, pas moins de cinq fois (CARDOSO, 2010 : 43). En outre, le fait que les mots prononcés par Caton, dans de telles circonstances, ne sont pas descriptifs des fonctionnements du dialogue au niveau métalinguistique ne veut pas dire qu'on ne puisse proposer une lecture dramatique de celui-là à partir des suggestions théâtrales ainsi données.

Avec cette proposition, nous voulons attirer l'attention sur l'idée que, si la vie entière est une pièce de théâtre, et si nous sommes tous des acteurs du début jusqu'à la fin, le Vieux Caton, tel qu'il est présenté dans la fictionnalité de cet ouvrage, n'échappe pas à cette condition. Après avoir vécu heureux dans son rôle, en accord avec les règles de la nature – raison pour laquelle il a gagné la renommée de *sage* –, il s'approche du moment de la chute du rideau en cohérence avec le début et le milieu de sa carrière « dramatique », parce que, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, il est encore capable d'émerveiller les jeunes gens et d'agir, tout au long du dialogue, en maître de sagesse pour les autres interlocuteurs. Dans ce sens, le Vieux Caton, ainsi présenté en « maître » de Laelius et de Scipion, nous semble toujours jouer un rôle digne de nos applaudissements, surtout parce qu'il réalise, dans le dialogue, une des tâches du sage vieillard, l'instruction de ceux qui ont moins d'expérience.

[8] *Cf.* AUGUSTE (2007 : 113), chapitre 99.

En conclusion, en raison de tout ce qui vient d'être dit sur le *De re rustica* et le *Cato Maior*, j'espère avoir montré que, dans le premier ouvrage, des procédés de construction dramatique, ou, parfois, comique, sont intégrés à sa *structure*. Par contre, les éléments dramatiques du *Cato Maior* relèvent de son appartenance même au genre du dialogue et de l'emploi du *topos* très général du *theatrum mundi*, qu'on ne saurait, cependant, croire étranger aux « rôles » de ses personnages.

Bibliographie

- AGACHE S., 1998, « Construction dramatique et humour dans le 'Traité d'agriculture' de Varron », dans TRÉDÉ M. et HOFFMANN P. (éd.), *Le rire des anciens*, Paris : Presses de l'ENS, p. 201-230.
- ARISTOTE, 1990, *Poétique*, texte établi et traduit par HARDY J., Paris : Les Belles Lettres.
- AUGUSTE, *Vida e feitos do divino Augusto*, traduções de M. Trevizam , A. M. de Rezende et P. S. de Vasconcellos, Belo Horizonte : UFMG, 2007.
- BARTON A., 1990, *The names of comedy*, Oxford : Clarendon Press.
- BEARE W., 1948, « Roman origin of five-act law », *Hermathena*, n° 72, p. 44-70.
- CARDOSO I. T. C., 2010, « O espetáculo da vida humana em 'Cato Maior de Senectute' », *Nuntius Antiquus*, n° 6, p. 41-66 [http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/006.03-Isabela_Tardin41-66.pdf]
- CICERON, 2004, *Cato Maior de Senectute*, édition de POWELL J. G. F., Cambridge : University Press.
- CLAY D., 1994, « The origins of the socratic dialogue », dans WAERDT P. A. V (éd.), *The Socratic movement*, Ithaca and London : Cornell University Press, p. 23-47.
- COLEMAN-NORTON P. R., 1948, « Resemblances between Cicero's 'Cato Maior' and 'Laelius' », *The Classical Weekly*, vol. 41, n° 14, p. 210-216.

- DELLA CORTE F., 1969, *Catone censore. La vita e la fortuna,* Firenze : La Nuova Italia Scientifica.
- DUPONT F., 1999, *Le théâtre latin*, Paris : Armand Colin.
- GLARE P. W. (éd.), 1968, *Oxford Latin dictionary*, Oxford : Clarendon Press.
- GRIMAL P., 1986, *O teatro antigo*, tradução de DA COSTA A. M. G., Lisboa : Edições 70.
- HIRZEL R., 1895, *Der Dialog. Ein literaturhistorischer Versuch*, Leipzig : Verlag von S. Hirzel.
- LABORDERIE J., 1978, *Le dialogue platonicien de la maturité*, Paris : Les Belles Lettres.
- LAUGHTON E., 1978, « Humour in Varro », dans *Varron* : *grammaire antique et stylistique latine*, Paris : Les Belles Lettres, p. 105-111.
- LAURENTI R., 1987, « Introduzione », *Aristotele. I frammenti dei dialoghi*, Napoli : Loffredo, tome I, p. 41-55.
- LEVY C., 2006, « Y a-t-il quelqu'un derrière le masque ? À propos de la théorie des 'personae' chez Cicéron », dans GALLAND-HALLYN P., LEVY C. (éd.), *Vivre pour soi, vivre pour la cité*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 45-58.
- PARKIN T. G., 2003, *Old age in the Roman world*, Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press.
- PLAUTE, 2004, *Amphitruo. Asinaria. Aulularia. Bacchides*, édition de E. PARATORE, Roma : Tascabili Economici Newton.
- RUCH M., 1958, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Paris : Les Belles Lettres.
- SORABJI R., 2008, « Graeco-Roman varieties of self », dans REMES P., SIHVOLA J. (éd.), *Ancient philosophy of the self*, Springer, p. 13-34.
- TREVIZAM M., 2010, « O 'De re rustica' II de Varrão reatino e a comédia greco-romana: analogias », *Caligrama*, vol. 15, n° 1, p. 229-251.

- VARRON, 2003, *Économie rurale*, texte établi, traduit et commenté par GUIRAUD C., Paris : Les Belles Lettres, livre II.
- VARRON, 1997, *Économie rurale*, texte établi, traduit et commenté par GUIRAUD C., Paris : Les Belles Lettres, livre III.